careremus. Aus St. Gallen also entführte Poggio diese Handschrift nach Florenz, die vermuthlich der Einsiedler ganz ähnlich war. Diese scheint verloren, aber es ist mir sehr wahrscheinlich, daß der beste Theil der Inschriften in der Riccardiana daraus geflossen ist." Um so wichtiger ward nach diesen Mittheilungen das angebliche Florentiner Exemplar des Anonymus Einsiedlensis, von welchem ich zu Rom durch Canina eine Copie in Händen gehabt hatte, welches ich hernach vergeblich zu Florenz suchte, und von welchem sich mir, sobald ich in Deutschland den Hänelschen Abdruck des Anonymus vergleichen konnte, die Ansicht bildete, es sei wohl nur eine Abschrift dieses Hänelschen Abdruckes. Auch über diesen Punkt hatte ich Mommsen bei seiner Reise nach Italien um Aufklärung gebeten. In Florenz war, wie man aus den mitgetheilten Zeilen sieht, obgleich dort allerdings einmal ein dem Einsiedlensis ähnlicher Codex existirt haben mag, auch für ihn nichts zu finden. In Rom hat er bei Canina, der den wahren Zusammenhang seiner Abschrift mit Florenz wohl selbst allmälich vergessen hatte, eifrig nachgefragt, und ist endlich zu dem Resultate gekommen, daß diese Abschrift allerdings der Hauptsache nach eine Copie des Hänelschen, in Rom sonst nicht zugänglichen Abdruckes, aber an einigen Stellen, namentlich bei jenem die Tempel am clivus betreffenden Complex von Inschriften, mit jenem Manuscripte der Bibl. Riccardiana verglichen ist. So erklärt sich auch das von mir unfreiwillig fortgepflanzte Mißverständniß am natürlichsten.

L. Preller.

Archäologisches.

Der Satyr des Kallistratus.

Die in den Monumenten des archäologischen Instituts (III, tav. 59; mit der Erklärung von Wiese: Annalen 1844) publicirte

Statue eines tanzenden Silens, welche eine der schönsten Zierden der jetzigen Borghesesschen Sammlung bildet, verbindet mit den Vorzügen ihres Kunstwerthes auch den einer verhältnißmäßig glücklichen Erhaltung. Denn der Kopf ist unberührt, und was an den Füßen und dem als Stütze dienenden Baumstamme fehlte, ist so unbedeutend, daß dadurch der Werth des Werkes kaum beeinträchtigt werden konnte. Weniger günstig war das Geschick den Armen, von denen nur der obere Theil kaum bis zum Ellnbogen erhalten ist. Da ihre Haltung und die fehlenden Attribute für die Bedeutung der Statue gewiß nicht ohne Belang sind, so hätte die Erklärung vor allem die neuere Ergänzung zu würdigen gehabt, welche den Silen Becken schlagend dargestellt hat. Daß dies nicht geschehen, ist um so mehr zu verwundern, als das auf derselben Tafel mitgetheilte Fragment eines Reliefs auf die richtige Spur leiten mußte. Dort sehen wir einen Silen, der dem unsrigen in der höchst eigenthümlichen Stellung der Füße und auch sonst in der Bildung auffallend gleicht, aber nicht mit den Becken, sondern die Doppelflöte blasend. Die Wiederholung der nemlichen Figur auf andern Reliefs (z. B. Visconti Pio Cl. IV, t. 20. Foggini Mus. Capit. IV, 49; ähnlich auf dem Krater des Salpion in Neapel) zeigt, daß ihr ein bekanntes Original zu Grunde liegen muß; und eben so, daß die Stellung der Füße in genauem Zusammenhange mit der Haltung und den Attributen der Arme, mit dem Flötespielen steht.

Ist so die Restauration unserer Statue in dieser Weise wahrscheinlich, so wird sie unumstößlich durch die Vergleichung mit der Beschreibung, die uns Kallistratus von der Statue eines tanzenden Satyrs giebt (Stat. I.). Man ist lange darüber einig, daß seinen rhetorisch-phantastischen Declamationen nicht bloße Phantasiegebilde, sondern wirkliche Kunstwerke zu Grunde liegen. Kaum aber wird eine Statue dies so klar beweisen, als die unsrige. Betrachten wir seine Worte: *Σατύρου τι σχῆμα τεχνηθὲν ἐκ λίθου. Εἱστήκει μὲν ἐπί τινος κρηπῖδος, εἰς χορείαν εὐτρεπίζων τὸ σχῆμα, καὶ τῆς δεξιᾶς βάσεως τὸν ταρσὸν ὄπισθεν ἐξαίρων.* Hier ist mit wirklicher Präcision die Stellung unserer Statue wiedergegeben.

Sie aber: *μετεχειρίζετο καὶ αὐλὸν* ... Ja diesmal stellt sich sogar manches, worin man sonst nur rhetorischen Schmuck erkennen möchte, als der Wirklichkeit entnommen heraus. *Εἶδες ἂν ὑπανισταμένας καὶ φλέβας, ὡς ἂν ἔκ τινος γεμιζομένας πνεύματος, καὶ εἰς τὴν ἐπήχησιν τοῦ αὐλοῦ τὴν πνοὴν ἐκ στέρνων τὸν Σάτυρον ἀνασπῶντα ... Οὐκ ἦν δὲ ἁβρότητος μετέχον τὸ σῶμα, ἀλλ' ἡ τῶν μελῶν στερρότης τὴν ὥραν ἔκλεπτεν, εἰς ἄρθρων συμμετρίαν ἀνδρικῶν* (besser *ἀγρίων* mit Jacobs) *τὴν ἰδέαν τραχύνουσα ... Σατύρῳ δὲ αὐχμηρὸν τὸ εἶδος ὡς ἂν ὀρείου δαίμονος καὶ Διονύσῳ σκιρτῶντος.* Daß dieser Satyr bärtig war, wird nicht erwähnt, wohl läßt es aber die Beschreibung vermuthen, die nicht auf Formen, wie die des sogenannten Praxitelischen Fauns hier deutet. Nur ein Unterschied findet sich: *Κισσὸς δὲ αὐτὸν ἐστεφάνου*; doch dieser ist so unbedeutend, daß er kaum eine Erwähnung verdient. Wir müssen zugestehen, daß uns die Beschreibung ein im Ganzen vollkommen richtiges Bild gewährt von der sehnigen, scharfen und rauhen Bildung unserer Statue, die uns den ersten Schritt zu einem Uebergange ins Thiergeschlecht andeutet, wie sie sich in Pan's Bocksgestalt vollendet. Denken wir uns nun unsere Statue mit der Doppelflöte ergänzt, so wird vor allem die Gesichtsbildung, das Aufgeblasene der Backen, dann die Anspannung der Adern, die Hebung der Brust, wovon auch Kallistratus spricht, erst vollständig berechtigt erscheinen. Auch das Herumdrehen auf den Fußspitzen verträgt sich wohl mit ruhig und beim Flötenspiel in einem gewissen Gleichgewicht gehaltenen Armen; für die heftige Bewegung des Beckenschlagens könnte eine so unsichere Stellung durchaus nicht den nöthigen Halt gewähren.

Eine richtige Erklärung bewährt sich in der Regel auch dadurch, daß sie zum vollständigerem Verständniß anderer Kunstwerke führt. So kann ich auch hier nicht unterlassen, die Anwendung auf ein pompejanisches Wandgemälde (Mus. Borbon. X, t. 22. Millin Gal. myth.) zu machen. Nichts war leichter, als in demselben die Unterweisung des Olympus durch Marsyas zu erkennen. Das Einzelne der Composition erlangt aber erst seine volle Erläu-

terung durch die Vergleichung unserer Statue. Wir müssen danach bestimmter den Beginn des Unterrichts erkennen. Kunstgemäß lenkt der alte Lehrer die Arme des Schülers; noch sind die Flöten nicht an den Mund gesetzt; erst regelrecht halten lernen soll er sie, indem er die Ellnbogen etwa wagerecht erhebt und ins Gleichgewicht bringt. Ueberraschen muß es nun, wenn wir einen Blick auf die Füße werfen. Marsyas mit den Händen oben beschäftigt, muß bei seinem Unterricht auch die Füße zu Hülfe nehmen. Er legt seine Schenkel eng an die des Olympus an, um sie gerade in der Stellung festzuhalten, die unserer Statue eigen ist. Wir müssen daraus schließen, daß eine bestimmte Art des Flötenspiels hier dargestellt, die mit einem kunstmäßigen Tanze verbunden war. Kallistratus läßt uns leider im Dunkeln; zu allgemein sagt er: *εἰς χορείαν εὐτρεπίζων τὸ σχῆμα.* Die Musikverständigen finden vielleicht auch hier ein passendes Zeugniß des Alterthums mit Beziehung auf eine bestimmte Form der phrygischen Tonweisen. Vorläufig scheint von Wiese eine Stelle des Pollux (IV, 14, 104) nicht unpassend angewendet und emendirt zu sein: *Λακωνικὰ ὀρχήματα δειμάνεα* (*διὰ Μαλέως* schon von Genner emendirt). *Σειληνοὶ δ' ἦσαν καὶ ἐπ' αὐτοῖς* (Wiese: *ὑπ' αὐλοῖς*) *Σάτυροι ὑπότροχα ὀρχούμενοι.*

Proserpina's Rückkehr.

Unter den Vorstellungen römischer Sarkophagdeckel wiederholt sich verhältnißmäßig häufig eine Composition, welche uns die drei capitolinischen Gottheiten, zuweilen begleitet von der Salus Populi Romani, einmal auch den Parzen gegenübergestellt, zwischen den Gespannen des Sol und der Luna, d. h. zwischen Aufgang und Niedergang zeigt. Die Wiederholung deutet auf ein berühmteres Original, welches wir diesmal bestimmt in dem Giebelschmuck des Capitolinischen Tempels nachweisen können. Ein in dieser Beziehung noch nicht genügend gewürdigtes und abgebildetes Relief im Hofe des Conservatorenpalastes in Rom (Bunsen: Beschr. d. St. Rom III, I, 112) läßt darüber keinen Zweifel. Wie diese Darstellung dort offenbar ein Symbol der ewigen Stadt ist, die unter dem

Schutze der ewig waltenden Götter steht, so hat sie auf Sarkophagen ihre Beziehung auf das Leben des einzelnen Bürgers derselben. Ich verweise hier auf die Erklärung eines Sarkophages, die ich in den eben erscheinenden Annalen des archäologischen Instituts für 1844 gegeben habe. In offenbarer Analogie der äußern Composition steht mit diesen Bildern die Deckelvorstellung des berühmten Sarkophags von S. Lorenzo fuori le mura in Rom, dessen Hauptbild eine Hochzeit ist. (Die verschiedenen, sämmtlich ungenügenden Publicationen sind verzeichnet bei Raoul-Rochette: Mon. Inéd. p. 398. ann. 3; bei dem sich der Deckel von neuem ziemlich genau abgebildet findet: t. LXXII. A. n. 2.) Eine nähere Betrachtung ergiebt jedoch so bedeutende Unterschiede, daß es unbegreiflich ist, wie Raoul-Rochette sie für identisch mit den vorher erwähnten Darstellungen halten konnte. Von geringer Bedeutung sind zuerst die Varianten der Eckgruppen. An die Stelle des Phosphoros und Hesperos, welche sonst die Gespanne des Sol und der Luna begleiten, treten zwei weibliche Flügelgestalten. Sollen wir ihnen Namen geben, so bietet sich für die eine Seite Aurora dar, für die andere Nox, welche durch den weiten Schleier, den sie vor der Luna ausbreitet, das Dunkel bezeichnet, in welches sie die Erde hüllt. Auffallender ist schon die Abweichung in der Darstellung der Dioskuren, deren Bewegung sonst der Richtung der Gespanne entsprach, indem der eine vor dem Sol einherschritt, der andre der Luna folgte. Dieser letztere wendet sich diesmal nach der entgegengesetzten Seite. Harrend blickt er nach der Mitte der Darstellung. Hier aber sehen wir zwar auch einen Gott und zwei Göttinnen, wo sonst die capitolinischen Gottheiten ihre Stelle hatten. Aber schon der Ort der Handlung ist ein anderer; der Vorhang, das Peripetasma deutet auf das Innere einer Wohnung. Entscheidend für die Bedeutung ist hier der Hund zur Seite des Gottes. Obwohl nur ein Kopf erhalten, glaube ich doch im Original noch die Ansätze der andern zu erkennen. Es ist also Cerberus, und der Gott, neben welchem er steht, wird dadurch zum Herrscher der Unterwelt. Nicht weniger sicher giebt sich nun die Frau, welcher er die Hand reichte, als seine Gattin kund. Als Zeichen ihrer Würde

trägt sie die in der Rochette'schen Abbildung fehlende Stephane. Welche Bedeutung hat aber die noch übrige Frauengestalt? In der erhobenen Rechten hielt sie, wie aus den erhaltenen Ansätzen sich ergiebt, eine Sichel und mit der Linken deutet sie auf einen neben ihr stehenden Fruchtkorb. Wir wenden uns an verwandte Darstellungen. Auf einem Relief des Palazzo Rospigliosi (Millin. Gal. myth. t. 87 n. 341), wahrscheinlich der Seitenfläche eines Proserpinasarkophages, thronen Pluto und Proserpina neben einander; Mercur naht und legt seine Hand auf die Schulter der letztern, wie um sie wegzuführen. Vor ihnen erscheint eine Frau, die in ihrem Gewande Früchte herbeiträgt. Ganz ähnlich ist die Composition eines Mantuanischen Reliefs (Mus. di Mantova I, 3. Mainardi: descrizione di un bassirilievo di Mantova, M. 1832, welche bereits die richtige Deutung giebt). Auch hier das thronende Herrscherpaar mit Merkur in Unterredung. Von hinten aber naht dieselbe weibliche Figur mit dem Fruchtschurz, denn so scheint zu erklären, was der Zeichner für eine Muschel genommen. Es ist die Hore, bei deren Erscheinung Pluto gezwungen sein wird, nach den Beschlüssen des Schicksals seine Gemahlin zu den Olympiern zu entlassen. Sie ist es, die in unserem Relief auf den Fruchtkorb deutet, um zu sagen, daß diese Zeit gekommen. Pluto reicht also seiner Gattin die Hand zum Abschiede, nach dem sie die dunkeln Gemächer des Hades verlassen wird. Ihrer harrt schon der Dioskur, der in gleichem Wechsellauf des Geschicks bald zur Helle des Tages aufsteigen darf, bald wieder zum Dunkel des Schattenreichs zurückkehren muß. Dieselbe Idee ewigen Wechsels und Wiederkehrens noch ausdrücklicher hervorzuheben, dienen nun endlich auch die beiden großen Gestirne des Tages und der Nacht. Wie sie ewig auf- und niedersteigend den capitolinischen Gottheiten zur Seite stehen, so sind sie auch Zeugen der ewig wechselnden Wiederkehr Proserpina's zum Olymp. — So ist die Darstellung in sich abgeschlossen; sie gehört aber zu einem größeren Ganzen, und wir sind berechtigt zwischen Haupt- und Deckelvorstellung eines Sarkophags eine Beziehung zu suchen, die hier wenigstens angedeutet werden soll. Es genügt zu wissen, daß im Hauptbilde eine Hochzeit voll-

zogen wird, zwar nur zwischen Sterblichen, aber unter dem Beistande der Götter: Juno vor allen segnet den Bund, Venus und die Grazien kommen die Braut zu schmücken; und die Horen und Fortuna bringen Geschenke, den Segen zu bezeichnen, der dieser Verbindung folgen soll. Wir brauchen nur ein Glied, um beide Darstellungen zu einer Kette von Ideen zu vereinigen. Eine Hochzeit auf einem Sarkophage führt uns nothwendig auf ein Ehepaar zurück, das der Tod getrennt. Aber selbst der unerbittliche Hades vermag nichts gegen die Rathschläge des Geschicks. Wie er beim Nahen der Hore die Gattin aus dem Reiche der Todten zum Lichte zurückkehren lassen muß, so gewährt dieselbe Hore, die sich früher dem Menschen günstig erwiesen, die Hoffnung einer Wiedervereinigung auch nach dem Tode.

Rom. H. Brunn.

Epigraphisches.

Die Pariser Revue de philologie vol. I, no. 3 p. 209 theilt eine von Ph. Lebas in den Ruinen von *'Αδριανοί* am Mysischen Olympus gefundene nette Grabschrift mit. Sie ist auf dem Steine aufs vollkommenste erhalten, aber von dem Herausgeber durch eine äußerst unglückliche Interpunction an mehrern Hauptstellen gänzlich verunstaltet. Sie ist so zu schreiben:

„Τίς τίνος ἦν“; εἴρῃ· Κλάδος οὔνομα. „καὶ τίς ὁ θρέψας“;
Μηνόφιλος. „θνήσκω δ' ἐκ τίνος“; ἐκ πυρετοῦ.
„Καὶ τὸ πόσων ἐτέων“; τρισκαίδεκα. „ἆρὰ γ' ἄμουσος“;
οὐ τέλεον, Μούσαις δ' οὐ μέγα φειλάμενος.
Ἔτων δ' Ἑρμείᾳ μεμελημένος. ἐν γὰρ ἀγῶσιν
πολλάκις αἰνητὸν στέμμα πάλας ἔλαχον.
Ἀπφία ἡ θάψασα δ', ἐμὴ τροφός, ἥ μοι ἔτευξεν
εἰκόνα καὶ τύμβῳ σῆμ' ἐπέθηκε τόδε.

Den bisher meines Wissens in griechischen Quellen nicht nachgewiesenen Namen *Κλάδος* habe ich bei Martialis II, 57, 7. herge-